

土佐浄瑠璃の脚色法（一）

——曾我物における先行作との関係を中心にして——

鳥居 フミ子

はじめに

土佐浄瑠璃は貞享頃（一六八五頃）から江戸で行われた浄瑠璃である。その盛期は、上方で近松門左衛門が活躍していた頃と重なっている。^{（注1）}土佐浄瑠璃は、約七十種類におよぶ正本と、十種類近くの段物集、六十種余りの抜き本類が現存していて、その盛況の様子を窺うことが出来る。

現存する正本中、曾我物としては次の四種があげられる。

- 一 風流和田酒盛
- 二 世継曾我
- 三 牧狩曾我
- 四 対面曾我

これらの作品の中で、一、二、三は先行曾我浄瑠璃に準拠して脚色したものであり、四は土佐浄瑠璃独自の脚色によるものである。

曾我兄弟の敵討の話は『曾我物語』や謡曲・幸若舞などで広く人々に親しまれ、浄瑠璃でも早くからとり上げられていた。近世初頭に活躍した六字南無右衛門が、十二段ばかりは人が聞きなれて珍らしくなくなったので、舞に舞う八島・高館・曾我などを浄瑠璃節に語ったという『故郷帰江戸咄』の記録は、曾我物が浄瑠璃に語られるようになった事情を述べていて興味深い。曾我物は、浄瑠璃節がようやく三味線や人形と結合して操浄瑠璃としての形を整え、流行し出した近世初頭から、多くの太夫によつて語られていたのである。

新興の城下町として発展していた江戸では殊に曾我物が好まれていた。近世初頭の江戸は武士の町であり、男の町であり、若者の町であつた。^(注2)荒っぽさや豪快さを尊ぶ気風が充満していた。曾我物が歓迎されるべき社会的地盤は十分であつたのである。『松平大和守日記』を見ると、藩邸に招かれた太夫がしばしば曾我浄瑠璃を語っている。^(注3)また、江戸の薩摩太夫正本に、寛永頃の版行と推定される「小袖そか」が現存している。^(注4)『松平大和守日記』万治四年二月十三日の条には、その頃見られた多くの「上りのさうし」の中に「曾我物語」「和田酒盛」などの曾我物を記している。江戸では明暦頃から七日分の曾我浄瑠璃が刊行されており、さらに元禄五年には鑑屋から明暦頃の七日分の曾我浄瑠璃が再版されている。^(注5)このように、曾我物古浄瑠璃の江戸での盛況を知ることが出来るのである。

近世初頭の浄瑠璃界の趨勢として、浄瑠璃の詞章は各太夫の間に流用されるのが常であつた。曾我物も七日分の曾我物古浄瑠璃に代表される詞章がくり返し上演されていたのである。^(注6)しかし、元禄を迎える頃になって、浄瑠璃界もようやく各太夫による新作が求められるようになってくる。同一題材のものも、安易な詞章の流用では事足りなくなってくる。土佐浄瑠璃正本として刊行されている曾我物浄瑠璃は、このような新趣向の要求に応えるものであつたのである。

曾我物土佐浄瑠璃は、先行曾我物古浄瑠璃に何等かの改変の手を加えて新機軸を出す必要があつた。しかも、曾我

兄弟の話は余りにも有名な事実として語り伝えられていたために、語りものとしては不用意な改変を拒むような定着性を持っていた。そのような事情の下に、どのように改変の手を加え、新趣向を盛り込んでいくかが、まず曾我物土佐浄瑠璃脚色上の課題であったと云えよう。本稿はそのような改変の諸相をみることによって、土佐浄瑠璃の脚色上の特質を考察しようとするものである。

(注)

(1) 拙稿「土佐少掾について」(近世文芸第五号) 「土佐浄瑠璃の系譜」(実践国文学第四号)

(2) 「江戸三百年② 江戸ッ子の生誕」西山松之助・竹内誠編(講談社)所収「江戸町方の男女別人口」の内訳表によれば、享保十八年に男は63%、女は37%となっている。また「江戸三百年① 天下の町人」には近世初頭の江戸店に全く女性がいなかった旨が説明されている。

(3) 一、寛文二年九月二十二日 佐竹右京大輔殿祝言相調祝儀振舞……操午ノ上刻初、太夫肥前掾清政也

○上るり 桜狩 六段

○後上るり 小袖そが 三段

一、寛文七年五月二日(略)暇請之振舞、靈台院殿、豊州奥方、本多内蔵息女藤太御出(略)操興行。伊勢大掾呼、辰中刻初。

番付

○三番三 上瑠璃御前

○上るり 切兼曾我

(4) 拙稿「曾我物古浄瑠璃について——現存正本の詞章を中心として——」(実践女子大学紀要第六集)

(5) 注3に同じ

(6) //

一 風流和田酒盛

「風流和田酒盛」は土佐浄瑠璃としては極く初期の語り物である。正本としては大伝馬式丁目木下甚右衛門刊行のものがあり、木下版の土佐浄瑠璃正本の多くが大伝馬三丁目へ移転してから後の刊行によっているのに対して、移転前に刊行されている。また、第三の節事「待宵のうらみ」は貞享三年の刊記のある二種の逸題土佐節段物集（うろこかたや版及び木下甚右衛門版）に収められているので、貞享三年以前の語りものであることは明白である。^(注2)

和田酒盛の話は『曾我物語』に見ることが出来る。曾我十郎に思いを寄せる大磯の虎が、和田義盛の酒宴の席に強引に連れ出されて思いざしを迫られ、和田義盛にさすべきところを十郎にさし、緊迫した空気になるが朝比奈の機転によって救われるという話である。急を察知してかけつけた五郎と朝比奈との草摺引きの場面もあって、素材そのものが既に演劇的な面白さを持っている。これが舞曲「和田宴」（毛利家本）や古浄瑠璃「わだざかもり」に仕組まれて、中世以来人々に親しまれてきたのである。

古浄瑠璃の「わだざかもり」には次の正本が現存している。

一 わだざかもり 赤木文庫蔵

天下一さつま太夫正本

寛文四年^{甲辰}正月吉日山本九兵衛板

（『古浄瑠璃正本集』第三所収）

二 わたざかもり 早稻田大学附属図書館蔵

延宝四年^{丙辰}十一月吉日正本や五兵衛

「一」の詞章はほとんど幸若舞「和田宴」（毛利家本）の詞章と同文である。幸若舞の詞章を借りて六段に分けたものである。

「二」の詞章は「一」の詞章とほとんど同じである。従って、現存古浄瑠璃の詞章は「一」の詞章を祖型としてい
ると考えることが出来る。しかも「二」は、横山重氏によれば、古板の江戸板の復刻と考えられ、明暦頃までさかの
ぼることが出来るようである。^(注3)『松平大和守日記』万治四年の条に、当時の浄瑠璃の草紙を列記してある中に、「和田
酒もり」がある。これによっても「一」以前に江戸板の「和田酒もり」が刊行されていたことが知られるのである。
また「二」の奥書には

世間ニ有和田酒盛はいや字落字目数多……

とある。これによつて、「二」の版行された延宝四年の頃には多くの江戸板「和田酒盛」が流布していたことがわか
るのである。また『松平大和守日記』寛文二年九月二十三日の条には、上野殿に招かれた筑後掾（さつま太夫）が後
上りとして「和田酒盛」を語ったことが記されている。このように「和田酒盛」は、江戸の浄瑠璃界では最もポピ
ュラーな語りものの一つであつたのである。しかもその内容は、幸若舞の詞章を応用したものがくり返されていたの
である。

このように人々に親しまれた「和田酒盛」は、それ故にまた浄瑠璃上演の際の人寄せとしても語られている。^(注4)『八
十翁疇昔語』（昔々物語・享保十七年初版）には

上るり初まる前に、先式三番叟、能のごとく済^{すま}し、其次に、人寄とて、和田酒盛ひと流^{ながれ}、前上るりを済し、其跡
にて其日の上るりを何にても初る。（『日本随筆大成』による。）

と記されている。また、『百戯述略』記載の寛永十九年九月十八日長州藩邸における興行番付をみると

番附

一 風流和田酒もり

狂言

一 松の葉右衛門背中のはね

一 浄瑠璃六孫王魔退治三段

(略) (『新燕石十種』による)

とある。まづ式三番で始まり、次に人寄せとして「和田酒盛」を浄瑠璃で語り、それにつづいてその日の本浄瑠璃に入り、本浄瑠璃の一段毎に間狂言が挿入され、最後に祝儀のもの一くさりがあるのが普通の上演方式であった。この上演方式は、明暦より寛文・元禄にかけて次第に省略されるようになったのであるが、「和田酒盛」が如何に江戸の人々に親しまれていたかを察知することが出来るのである。

以上のような情勢の中で、「風流和田酒盛」は貞享三年頃に初代土佐少掾によって語られたのである。先行古浄瑠璃を継承しながら、いかに新味を盛り込んでいくかに工夫がなされることになったのである。

次に古浄瑠璃「和田酒盛」の詞章の祖型を伝えていると考えられる寛文四年版「わだざかもり」(一)と土佐浄瑠璃「風流和田酒盛」を比較することにする。

「風流和田酒盛」は、その中心部は古浄瑠璃「わだざかもり」の詞章をほとんどそのまま利用して使い、その前後に先行作にない独自の脚色を付加しているのである。その構成を対比してみると次のような関係になる。

わだざかもり 風流和田酒盛

第 一 (独自の脚色)

第 二 (")

第三前半 (")

初 段 → " 後半

二だんめ → 第四

三だんめ → "

四だんめ → 第五

五だんめ → "

六だんめ → 第六前半

" 後半 (独自の脚色)

この対比で明らかのように、古浄瑠璃「わだざかもり」は「風流和田酒盛」の第三の途中から第六の前半までに使われている。「風流和田酒盛」は、古浄瑠璃「わだざかもり」の前後に新しい脚色を付加するという構成法をとっているのである。

まず、古浄瑠璃の詞章を応用している箇所について、その応用態度にみられる特徴について考え、次に前後に加えられた土佐浄瑠璃独自の脚色について考えてみたい。

〔古浄瑠璃応用の箇所〕

古浄瑠璃の詞章を応用する場合、挿話を取り除いている他はほとんどそのまま借用しているのが特徴である（挿話については別項目をあげて考えることにする）。しかし、細かい所では詞章に些少の違いが見られ、一・二段や曲尾

に先行作にない新しい場面が加えられ、それとの関連で、新しい曾我物としての解釈も、僅かではあるがされているように思われる。次に二・三の例を挙げて両者の詞章を比較しながら考えてみる。

(例一)

おとゝの五郎時むねは。ふるいといつし所に。やのねをみかひて、いたりしが、あまりねむさに。ごばん引よせ、まくらとし。ゆたかにこそ、ふしにけれ。かりける所に。しやきやう介成。まくらかみに、立より給ひて。やあいかに時むね。それちやうりやうが。四十二かでの。兵ほうのまき物を。かくしたりといへ共。さけをすこしぬれば。何にもおとれり。千日しら^{〔た〕}るようじんも。めをつよくぬれは。一やにむに成ぞ。かほとのはくちうに。さやうにゆたかに、ふす物か。やあおきよくと。二三ど、四五ど、おこさせ給ふと、ゆめにみて。かつはとおき、あたりをみるに人はなし。下女を近付て。十郎殿はととへば。下女承り、よひよりも。大いそにて。是はるすと申。時むね聞て、扱はうたかふ所なし。かたきくどう介つねか。一き打てとをるを。五郎だにも有ならば。はぢあるやをも、

其後。そがの里に居たりける。弟の五郎時宗は。古井といひし所に。矢のねみがいて居たりしが。あまりねむさに。碁^ごばん引よせまくらとして、ゆたかにこそは。ふしにけれ。かゝる所に。しやきやう祐成のおもかげが。まくら神に立よと思ひて。かつはと起^{おき}て見てあれば。あたりに人はなかりけり。ふしぎさに。鬼王をよび出し。十郎殿はととふた。宵^よよりも大磯^{いそ}にて。こなたは留守と申けり。時宗聞て。扱はうたがふ所なし。かたき工藤祐経が。一騎うつてとをるが。五郎だにも有ならば。はぢある矢をも一すじみて。腹きらんとおぼしめすか。さらずば板東海道^{ばんとう}。十五ヶ国の人々の。打て通らせ給ふが。すけなりは只一騎と。下目にかけてねむるが。かくおもかげにたつか。

(風流和田酒盛『土佐浄瑠璃正本集』)

より(以下略)

一すぢいて。はらきらばやと思召か。かくおもかげに
たつか。

(わだざかもり『古浄瑠璃正本集』よ

り(以下略))

両者はほとんど同文であるが、「風流和田酒盛」では、五郎の枕上に十郎が現われて五郎を起すところを簡略にしている。唯、五郎は兄十郎を夢に見てかつぱと起き、十郎の危機を察知することになっている。『曾我物語』では、五郎は本尊にむかつて亡父のために法華經を読んでいて胸さわぎがするので、大磯へかけつけることになっていて、夢中に兄を見る件はない。矢の根を磨いていた五郎がうたたねをし、兄十郎の姿を夢枕に見るといのは舞曲以来の脚色であるが、夢中の十郎が五郎を起すという場面は、人形の演出では不向きであったのであろう。「風流和田酒盛」ではこの箇所を簡略にすることによって、かえって原型の『曾我物語』に近くなっているのである。

なお、夢からさめた五郎が、十郎の行方を尋ねるのに、古浄瑠璃では下女を近付けているが「風流和田酒盛」では鬼王を呼び出している。鬼王は、「風流和田酒盛」では第一段にも十郎・五郎の忠実な家来として登場している人物である。下女を鬼王としている所に、前段からの関連を考えて改変している態度が認められるのである。

(例二)

今もやおとゝの五郎が、内にあるらん。あしうかゝ
つて、さしきを立そんし。まつかうはられ、あしかり
なんと存れは。人もはやたぬまひを。たつてぞまふた
りける、うすをしきのそばを取て。其比かいたうには

扱屋敷には。朝比奈。時の興をなさんため。是はあま
りにしづまりたり。はやせかた／＼舞べきとて。はつ
たとあげてぞ。まひにける君が。世の。おさまりなび
く。時なれや、七つの道四つの海。やしまの外の、そ

やりし。すゝりはりといふ、うたのたいを。はつたとあけ、はんしふんでぞ。まはれける。よしやあしとて、きりすてられし、くれ竹くも。^{「マ、」}もとに一やはある物を。よしやあしとて、つきすてられし、には。くさも、もとしのぶとてある物を。よしもり此ことを、御はらひさせ給ふへし。十郎殿も、とら御ぜんも。心にかけて給ふなよ。一かう此よしひてにゆるし給ふへき也と。はんしふんでぞ、まはれける。

(わだざかもり)

この箇所は、虎の十郎への思いざしによつて極度に緊迫した一座をとりなすために、朝比奈が立つて舞う場面である。『曾我物語』では『和漢朗詠集』の「君が代は千代に八千代にさぐれ石の巖となりて苔のむすまで」が使われている。それを舞曲や浄瑠璃では、「其比海道にはやりし、すゝりわりと云歌の題」を舞うことになっている。「硯わり」というのは、ここで「其比海道にはやりし」と云っているように、中世に流行した歌謡である。^(注5)『曾我物語』で使われていた『和漢朗詠集』の歌を替えて、流行歌謡の「硯わり」にしたところに舞曲の工夫があつたのであろう。そして古浄瑠璃では舞曲の詞章をそのまま使つたのである。古浄瑠璃には、まだこの箇所を当世風に入れかえて改めようという積極的な意識がなかつたのである。

それが、「風流和田酒盛」では完全な入れかえを行っているのである。思うに、この土佐浄瑠璃の行われるようになった貞享の頃には、もはや硯わりの歌は流行歌謡としての新鮮さを失つていたのであろう。強いてこの中世の流行

なたなる。人の国まで日のもとの。もろこしがはらも此所と。おしかへしおしもどし。二三返ぞまひける。

(風流和田酒盛)

歌謡を使う意味はなくなっていたのである。それで「風流和田酒盛」では、「硯わり」の歌謡をやめたのであろう。そして、「舞フシ」という飾付けから察するに、当時よく行われた祝儀用の短篇の舞曲の詞章がはめ込まれたのであろう。^(注6)

(例三)

げに御へんは、いでまじきかといふまゝに。はしりかゝつて。はらまきのくさずり。二三まひかいつかんで。とうのいたにひつしめ。まへゝ、ゑいやつといふて、引けれ共。ちつ共さらにはたらかす。げに是は、つよかりけるぞや。三うら一もんは九十三ぎ。れんばんは、四百八十四人中に、こばやしのあさいなとて。なにしあふたるそれがし。五郎を只今、さしきへ引出さぬ物ならは。しやうかい也と思ひて。あさいなの三郎が。力の出るしるしに、さうのうでとかいなに。力すぢという物。十四五二卅。ふつくと出にけり。むねをおふる力けは。ごぼんのおもてに、あかゝねの。はりをならへたるごとく也。とうのすぢか、ひたいへあがり。ひたいのすぢが、どうへさがり。物によくくたとふれは。きうちやうのふぢか。まつをか

実御へんは出まじきかと。はしり掛つて。はらまきの草ずりを二三枚。胴^どのいたにひつしめ、ゑい。やつといふて。ひけ共ちつとも働かず。ほほう。げに御へんはつよがりけるぞや、三浦は。九十三騎連判は。四百八拾余人か中にこはやしのあさひなとて。名んにしあふたるそれがしが。たゞ今五郎を。引出さぬ物ならば。しやうがいなりとぞんずれば。あさひなの三郎が。力の出るしるしには。弓手妻手の。うでとかいなに。ちからすじといふものが。十四五三十斗。ふつくと出たりけり。むねにおふる力毛は。碁^ごぼんのおもてにあかづねの、はりをならべしごとく也、胴^どのすじがひたいにあがり。ひたいのすじは胴へさがる。時宗きつと見て。ほ。ぎやうくしの有さまや。

(風流和田酒盛)

らんで。きりんが、ともをこうたるに。ちつ共ちはざりけり。あふけうくしの有さまや。

(わだざかもり)

これは草摺引きの場面である。剛力の朝比奈と五郎のかけひきがダイナミックに展開される場面である。両者の詞章はほとんど同じであるが、古浄瑠璃では二人の動きが平坦で説明的に描かれているのに対して、「風流和田酒盛」では緊迫した現在形で進行している点が注目される。例えば古浄瑠璃では「ゑいやつといふて、引けれ共。ちつ共さらはたらかす」と過去形で説明されているものが、「風流和田酒盛」では「ひけ共ちつとも働かず」と現在形で躍動的に描かれ、「ほほう。げに御へんは……」と、五郎の姿が生き生きと述べられる。

このように「風流和田酒盛」では、古浄瑠璃の語り物的説明的詞章から、舞台における人形の演出を考慮に入れた詞章へと、扱い方が微妙にかわっているのである。

次に、古浄瑠璃「わだざかもり」と「風流和田酒盛」の詞章の面で見られる顕著な特徴は、後者では、古浄瑠璃には相当な長さで挿まれている例話をすべて省略している点である。「わだざかもり」の挿話の主なもの挙げると次のようである。

一 母は和田義盛の酒宴の席に出ようとしないう虎にむかって、親の云いつけに従わない不孝を責め、いにしえの親孝行の例話を並べて説得する。

① 伯愈が母にうたれてその杖の力の衰えを嘆いた話

② 孟宗が雪中に母のために筍を探した話

③ 郭巨が母を養うために我子を土に埋めようとして黄金を掘り出した話

④ 釈尊の教え (以上初段)

この箇所は『曾我物語』では、ふん女が大弁才天と現われる話になっている。しかも、物語では、母が虎の態度に立腹して座敷へ帰ってしまったてから、地の文で説明する形になっている。それが、古浄瑠璃では、母が直接虎にむかって話すようになっていいる。事件の進行とは関係のない長い挿話ではあるが、登場人物の会話の中に組み込まれている点で、やや舞台上の演出が考慮に入れられているということが出来る。

二 十郎は座敷に出ない虎にむかつて、仏法の例話をひいていさめる。

(二だんめ)

三 虎は思いざしを迫られ、和田にさすべきか、十郎にさすべきかを迷う。その有様を例話をひいて説明する。

① 人丸が和歌を案ずるさま

② 玄宗皇帝が呉氏君と楊貴妃のどちらを一の後に立てるかを迷って、賽の目を争わせた話

(二だんめ)

古浄瑠璃の初段は、話の内容としては、虎が十郎にすすめられて座敷に出、思いざしを迫られて迷うという単純なものである。例話が全体の半分以上の長さに及んでいるのである。

ある事柄に行き当ると、それについていしえの例話を並べて語るとい手法は、中世の語り物の一般的性格である。例話は聴者の知的要求を満たし、啓蒙的役割をも果たしたのであろう。『曾我物語』や幸若舞もこの範疇に属するものであったのである。古浄瑠璃「わだざかもり」も幸若舞の詞章を借り、このような手法を無自覚に受けついでいるのである。その挿話は、幸若舞や古浄瑠璃においては、直接登場人物によって会話風に語らせるとい形式をとることによって、やや演劇性を獲得してはいるものの、やはり中世語りものの性格から脱するものではなかった。挿話によって話の主筋の展開はストップされ、劇的緊張や高揚は中断され、横道にそれて行ってしまうのである。「風流和田酒盛」がこのような挿話の一切を取り去ってしまっているということは、この面での、土佐浄瑠璃の中世的語り

ものからの完全な脱皮であったということが出来るのである。

以上のように、「風流和田酒盛」は、古浄瑠璃「わだざかもり」の詞章を流用している箇所が一曲の中心部になっているのであるが、その流用の仕方は、単純なはめ込みではなかったのである。詞章の些細な改変の中にも、挿話の大巾な省略態度にも、中世語りものの詞章から近世浄瑠璃の演劇的詞章への進展を認めることが出来るのである。

「土佐浄瑠璃独自の脚色の箇所」

「風流和田酒盛」が古浄瑠璃につけ加えた新しい脚色についてみると、それは最初の一・二段と、曲尾の結びの部分である。

一・二段では化粧坂の遊女春日野をめぐる話が扱われている。和田吉(義)盛の嫡男新左衛門常盛と、梶原景時の嫡男景末(季)は、化粧坂の遊女春日野に恋している。曾我五郎もまた春日野に思いを寄せ、富士野の牧狩をひかえて最後の別れに来る。折しも春日野は景末に逢っていたが、その様子を垣間見た五郎は手紙を残して立ち去る。春日野はこの五郎の文を見て流れの身をはかなみ、黒髪を下ろして行方知らずに立ち去ってしまう。景末は五郎をうらみ、復讐のために五郎を追いかける(第一)。景末は五郎に報復する手だてを新左衛門に相談する。父吉盛が大磯で酒宴をする時、十郎は虎を座敷へ出さないであろうから、いいがかりをつけて十郎をひき出して恥辱を与え、五郎も恥ずかじめようと打ち合わせる(第二)。

「風流和田酒盛」においては、第三段の大磯での吉盛の酒宴はこのような状況下に催されることになっている。そもそも父吉盛は、頼朝から侍所の別当に任ぜられた祝の遊興として、伊藤が崎の舟遊びを提案したのであった。それを、大磯の長者の許で虎を呼び出して酒宴をしようと主張したのは嫡子新左衛門常盛であった。そして、酒宴の席に

引つ張り出された虎に思いざしを強要したのもまた新左衛門常盛である。虎は、吉盛以下一門九十三騎の武将のなみいる面前で、新左衛門の悪意によって、このような窮地に追いやられていったのである。悪意に満ちた意図的な窮地である程、虎の決断はより悲壮なものとなって観客に迫ることになる、劇的緊張は高まって、虎の思いざしはこの浄瑠璃のクライマックスとなるのである。

古浄瑠璃の大磯酒宴の場面の扱いは、土佐浄瑠璃の一・二段のような設定がないために素材としては劇的でありながら、平板な語りに終始している。語り出しは

さてもそのうち。さがみの国のどう人。わだのよしもりは。一もん九十三ぎを引ぐして。山したじゆくかはら。ちやうしやのしゆく所に、うちよつて、よひ三日のさかもりは。おもしろうこそ、聞へる。

と始まり、大磯での吉盛酒宴の場が淡々と説明される。虎の前に盃を置いて思いざしをすすめるのは母である。そこには計画的な悪意は描かれていない。事件は平坦な説明によって進行し、劇的な高まりに欠けているのである。

遊女春日野をめぐる話は、『曾我物語』第五「五郎女に情をかけし事」「五郎が情かけし女出家の事」に扱われている話をもとにして脚色したものである。物語では、女は化粧坂の遊女となっている。五郎に情をかけられながら、梶原景季にまみえた流れの身を恥じて出家してしまう。景季は五郎をうらんで追いかけるというのである。『曾我物語』の話には新左衛門は登場せず、大磯の酒宴とも全く関係がない。「風流和田酒盛」で、この事件を第一・第二に置いて、思いざしの伏線としたのは、土佐浄瑠璃の創作であったのである。そこに、先行「わだざかもり」から土佐浄瑠璃が近世演劇として一步を進めた脚色上の意義を認めることが出来るのである。

「風流和田酒盛」の曲尾に、和田吉盛が曾我兄弟に、兄弟の父河津三郎が祐経に討たれた時の有様を語ってきかせる場面がある。これは舞曲「和田宴」や古浄瑠璃「わだざかもり」にはない場面である。ただし、舞曲「夜討曾我」

には工藤祐経が十郎にむかって、自分の無実をいうために、兄弟の父の死を語る場面がある。「風流和田酒盛」では、この「夜討曾我」の詞章を利用しながら、和田吉盛が兄弟に父の死の真相を教える場面を作っているのである。和田酒盛の主題は終り、筋の展開としてはつけ足しである。過去の物語を語る節事の場面となっている。曲尾を節事で終る脚色は土佐節によく見られる脚色法であるが、本作でもそのような手法によってこの場面がつけ加えられたのである。^(注7)

舞曲「和田宴」や古浄瑠璃「わだざかもり」の吉盛は、曾我兄弟に対して必ずしも好意的に扱われていなかった。それが、この場面がつけ加えられたことによって、吉盛は兄弟の敵討に対して同情し、激励する人物としての性格を持つことになる。この吉盛の性格は、『曾我物語』における兄弟の庇護者としての吉盛像と一致することになっている。^(注8)

次に登場人物の性格について考える。新しい登場人物としては、前述のように新左衛門常盛と梶原景末(季)があるが、終始曾我兄弟の邪魔をする敵役的な扱われ方をしている。その点で、先行「わだざかもり」の単純さに戯曲性を付加することになっている。

十郎・五郎・朝比奈・虎など、先行作に登場する人物の性格はほとんどそのままうけつがれている。十郎は後の曾我物で優にやさしい面が強調されていくが、本作ではまだ豪毅な武士として描かれている。虎は先行作中の中世的遊女としての性格を脱し切っていない。近世の遊廓にいる華やかな太夫ではなくて、中世的な遊女である。第一・第二に登場する化粧坂の春日野も同様である。化粧坂も大磯もまだ近世的な遊廓としては扱われていない。大磯の酒盛も、遊廓の盃事としてではなく、中世風な武将の酒宴として描かれている。要するに「風流和田酒盛」では、まだ近世の遊廓の模様を舞台に再現しようという積極的な意図はなかったと考えられるのである。

十郎と虎との愛情表現は、古浄瑠璃よりも一段と進んでいる。第三で、虎が久しく訪れない十郎を待ちわびている所は、節事としてのきかせ所になっている。貞享三年刊行の両種の逸題土佐節段物集（うろこかたや版及び木下版）をはじめとして、土佐節の段物集には必ず収められていて、人口に膾炙した所である。富士野の別れに訪れた十郎と虎との別離の哀しみも細やかに表現されている。十郎と虎との愛情表現を細かくすることによって、十郎に思いざしをする虎の姿が感動的になっているのである。

和田酒盛は寛永の頃から盛んに行われた浄瑠璃であった。それは人寄せとして語られる程ポピュラーな演目であった。多くの太夫により、いろいろな場所で繰り返し上演されていた。ポピュラーであったからかえて、その間に詞章の面ではほとんど改変はなかったのである。舞曲「和田宴」の詞章がほとんどそのまま利用され、それが踏襲されて繰り返されていたのである。武士の集団を中心にして発展し、膨張していった江戸の町には歓迎されるべき内容を持った演目であったのである。

土佐浄瑠璃はこのように江戸の町に浸透していた「和田酒盛」に、はじめて本格的な改変の筆を加えたものであった。しかし、一曲の中心に有名な先行古浄瑠璃「わだざかもり」をほとんどそのまま置き、前後に新しい脚色を加えるという改変の仕方は、先行作の扱い方としては初歩的な態度とすべきであろう。土佐浄瑠璃における先行浄瑠璃摂取態度の特色と限界を示すものである。

（注）

（1） 拙編『土佐浄瑠璃正本集』第二解題五九九頁

（2）

”

第三解題五一八頁

(3) 横山重編『古浄瑠璃正本集』第三解題五七六頁

(4) 拙稿「『道外和田酒盛』について——道外浄瑠璃の二三の問題——」(実践文学第十四号)

(5) お伽草子「唐糸さうし」では、正月十五日鶴が岡八幡宮の頼朝の御前で、七十五人の宮人が神楽を奏し、黄瀬川の亀鶴は「しぼりはぎ」を歌い、入間河の牡丹は「すざりわり」を歌っている。当時の流行歌謡として「硯わり」が歌われているのである。

(6) 節付けに「舞フシ」とあるので、幸若舞であることは確かである。管見のものでは左のような幸若舞がある。「風流和田酒盛」中の詞章と似ているが、そのままではない。

一天平

一天。平かにしては又四海。なを無事なり。十日の雨つちくれをうこかさす。五日の風。えたをならさす。誠にめてたき。時世哉

(幸若歌謡 長明本)

天下泰平

天下泰平。国土安穩の御世なれは。よろつ宝にあきみちて。しゆみやうちやうをむ。とくしさい。しゆみやうちやうをん。とくしさい

(幸若歌謡 長明本)

(7) 拙稿「土佐浄瑠璃における節事及び道行」(『近世国文学——研究と資料』所収)

(8) 荒木繁「曾我物の幸若舞曲と『曾我物語』」(和光大学人文学部紀要12号では、『曾我物語』の中で和田宴説話の義盛像が異質であることを論じていられる。

二 世継曾我

「世継曾我」は、天和三年に近松門左衛門が宇治加賀掾のために書いた作で、近松作として確証のあるものの中で最も古いとされている。最初加賀掾が興行した時も好評であったが、貞享元年、竹本義太夫が大坂道頓堀で竹本座を

創業するに當つてこの曲を語り、大坂中の大好評を得たのである。

土佐浄瑠璃の「世継曾我」は、この、上方で流行した近松作の「世継曾我」の詞章を使って改作したものである。両者の構成上の異同を対比してみると次のようになっている。

近松作「世継曾我」

(第一)

- 。五郎頼朝の前にひかれる
- 。狩場の獲物の記帳

(第二)

- 。鬼王団三郎の形見をくり

(第三)

- 。虎少将道行

- 。母のなげき

- 。虎少将十番斬

- 。母と祐若との対面

土佐浄瑠璃「世継曾我」

(第一)

- 。省略
- 。同上

(第二)

- 。新開新四郎と五郎丸は朝比奈を改める。

(増補)

(第三)

- 。同上

- 。同上

(第四)

- 。同上

- 。同上

(第五)

- 。同上

(第四)

。主人の敵新開荒四郎・荒井藤太を討たんとして、鬼王・団三郎の兄弟争い。

。虎・少将は新開荒四郎を長櫃の中に閉ぢ込める

(第五)

。祐若に本領安堵

。ふうりうの舞

右の対照で明らかのように、土佐浄瑠璃「世継曾我」では、近松の「世継曾我」を増補・省略という脚色法によって利用している。構成上の最も大きな改変は、土佐浄瑠璃の第二段である。即ち、新開荒四郎と五郎丸が朝比奈を攻める戦闘場面が新たに付け加えられたのである。そして、近松作の冒頭の、頼朝の御前に引き出された五郎の応答と、第四の、鬼王団三郎兄弟の敵討をめぐる兄弟争いの二ヶ所を省略して、前者の五段を六段に構成したのである。

土佐浄瑠璃「世継曾我」が、第二段に朝比奈と新開荒四郎との戦闘場面を新たに設けたのは、それなりの意図があったものと思われる。勿論、このような事件は『曾我物語』や舞曲・古浄瑠璃などの先行曾我物には扱われていない。『曾我物語』の新開荒四郎は、曾我兄弟が敵祐経を討ち、十番斬の大活躍をした後、十郎の前に名乗り出るが、十郎にきりつけられて「小柴垣を破つてたかばいして逃げ去った」(巻第九)のような、たいへん臆病な人物として描かれている。さらに、五郎が捕えられて頼朝の面前にひきすえられた時、十郎の太刀をけなして五郎に一喝され、赤面してこそそとひっ込んでしまうような愚直で小心な人物である。土佐浄瑠璃では、この人物が敵役としての強さを持つようになり、頼朝の前で朝比奈に悪口せられたことを恨んで、その報復のために朝比奈を攻めるのである。

。省略

。同上(ただし場所は化粧坂)

(第六)

。同上

。舞の詞章は省略

土佐浄瑠璃が新たにつけ加えたこの戦闘場面は、公平浄瑠璃における公平の戦闘場面と同工である。新開に対する朝比奈は、公平的な勇敢な青年武将として活躍する。朝比奈の豪勇の見せ場となっているのである。このように公平的な戦闘場面がつけ加えられたのは、当時の江戸の観客の要求にこたえようとしたためと考えられる。近松の「世継曾我」にはこのような華やかな戦闘場面は設けられていない。上方の観客には、かえってこのような場面のない和やかな情調が好まれたのであろう。

寛文年代を中心に、江戸では公平浄瑠璃が盛んに行われた。桜井丹波少掾が中心になって、勇敢な公平が悪臣や妖怪を退治する話が上演され、人気を博したのであった。戦闘場面に江戸の観客は溜飲を下げたのである。しかし、公平浄瑠璃の流行は長くは続かず、数年の後には凋落してしまったのである。その公平浄瑠璃のあとに出てきたのが土佐浄瑠璃であったのである。

土佐浄瑠璃は公平浄瑠璃の硬に対するに軟であった。複雑な趣向によって華麗な舞台を展開し、美しい節事をきかせていくことに特徴があった。いわば公平浄瑠璃に対するアンチテーゼのような存在であった。しかし、土佐節は初期以来公平風を全く否定しているのではなかった。公平風の残滓を残しつつ、より新しい方向へ成長していったのである。土佐浄瑠璃「世継曾我」第二は、江戸の公平浄瑠璃の余塵とも考えられるのである。

土佐浄瑠璃には、純然たる公平浄瑠璃の範疇に入るものはほとんどない。僅かに「坂東安房国立山城攻」(天下一土佐少掾橘之正勝正本『土佐浄瑠璃正本集』第一所収)と「金山左衛門岩屋城」(赤木文庫蔵)とを挙げることが出来る。前者は房州立山城主平貞正を多田満仲が攻め、鋸山で合戦となるという内容のものである。土佐浄瑠璃としては極く初期のものである。後者は、山口十郎秋道が、盗賊金山左衛門を討伐する話である。両者とも戦闘場面が一曲の中心になっていて、公平的な作品である。公平浄瑠璃を語った和泉太夫と同様に薩摩浄雲系の太夫であった土佐少

據は、土佐節草創の頃には、このような公平的なものも語っていたと考えられるのである。準公平浄瑠璃ともいうべき「酒天童子」も極く初期の頃からしばしば語っている。^(注1)

これに対し、部分的に公平的な戦闘場面を見せ場として挿入している作品は、土佐浄瑠璃には比較的多くをあげる事が出来る。「源氏十二段」や「新撰一心二河白道」「楠湊川合戦」「八幡太郎武徳鑑」「相生源氏」「源平兵揃」などがある。このような部分的に公平風を挿入する脚色法は、土佐浄瑠璃の常套的方法ともいうことが出来る。「世継曾我」もそういう類の脚色法によるものである。

土佐浄瑠璃「世継曾我」は、新開荒四郎と朝比奈の戦闘場面がつけ加えられることによって、近松の「世継曾我」とは味の違った江戸風の浄瑠璃に生まれかわっているのである。そして、この戦闘場面は「牧狩曾我」第四に継承発展されることになるのである。

次に、土佐浄瑠璃「世継曾我」の近松作品の詞章を流用している箇所についてみる。この箇所については、次のような態度が注目されるのである。

一 節事の場合、各所に省略を行っている。この場合、任意に省略しているために文意が通じなくなったり、つじつまが合わなくなったりしている。

近松作「世継曾我」

それはいきてのわかれぞや我身のうさにくらぶれば、
立もおよばぬふじの山、すそのゝはらの、草がくれ、
露のそこにや兄弟のなきからのおはすらん、あのふじ
さはになくかりも、やややはれをしるならば、つば

土佐浄瑠璃「世継曾我」

それはいきてのわかれぞや我身の。うさは。ふじの。
山すそのゝ。原はくさがくれ。つゆのしたにやきやう
だいの。はやいりあひのかねのこゑ。

(『土佐浄瑠璃正本集』より(以下略))

さにつけん一筆をつたへて、くれのかねのこゑ、

『近松全集』より（以下略）

このような現象は、近松の「世継曾我」の節事があまりにも有名になっていたので、詞章よりは独特な節付けに注意が払われたために起ったのであろうか。節事の箇所はもはや詞章の細部は問題にならないような扱われ方になっていたものかと思われる。

曲尾の「ふうりうの舞」の詞章は、土佐浄瑠璃では「とら少将しらべにて。ひやうしをそろへてかなてけれ」とあるだけで省略している。初期の土佐節正本と推定される「あつた大明神の御本地」の場合と同じように、^{（注2）}詞章は省略されているけれど、実際は節事で終ったのであろう。有名な近松作「世継曾我」のふうりうの舞の詞章を適当に省略しながら流用したのであろう。

二 地の文では、近松の場合よりも丁寧に説明して合理化しようとする態度が見られる。

近松作「世継曾我」

かゝる所に、朝比奈の三郎義秀遠侍にひかへしが、ずか／＼と立出新開がそばにむづとすはり、是荒四郎、みれば御身には目もみ／＼も有が聞えぬか見えざるか、何共ふしんはれずといへば新開気色をそんじ、

土佐浄瑠璃「世継曾我」

かゝる所に。あさいなの三郎よしひでは。遠侍にひかへしがする／＼と立出しんかいがそばにむんずとなをり。やああら四郎。見れば御ぶんはみ／＼聞えぬか目のなきか何共ふしんはれやらすにとにが／＼しくぞ申ける。しんがいきしよくをそんじ、

近松の「世継曾我」は天和・貞享の頃、上方で非常に流行したものである。これを江戸で土佐節として語るのは、人口に膾炙したものだけにむづかしかつたと考えられる。新しい趣向をつけ加えて、新味をねらおうとする意図も伺

えるのであるが、やはり本筋はそのまま流用しているのである。本曲中の節事「とらせうしやうの道行」は、貞享三年の刊記のある二種の逸題土佐節段物集のいずれにも収められているが、両者の詞章は同じでも節付けが違っており、さらに後の段物集「色竹」や正本所収の節付けもそれぞれ違っている。^(注3)土佐節が近松の「世継曾我」を扱いながら、節づけの面で模索、改変をくり返している様を窺うことが出来る。近松の詞章をそのまま借用した時、土佐節として如何に節付けをして語るかが大きな課題となったことが理解されるのである。

(注)

(1) 『土佐浄瑠璃正本集』第二解題五九一頁参照

(2) 寛文五年刊 天下一筑後代次虎の助正本。曲尾の祭礼の場面は、詞章には「やがて祭を渡しける」とだけあって細叙されていないが、挿絵になっている。上演の際には見せ場になっていたものと思われる。

(3) 横山正「土佐少掾の曲節」(『語文研究』第十六号)

三 牧狩曾我

「牧狩曾我」の正本には、扉に宝永五年の記載のあるものがある。^(注1)また、第三に野郎名寄の節事があり、藤村・出来島・竹中・染川・高橋・霧浪・光山・坂田・岸田・松原・山下・沢村・袖崎・小野川・葉山・桐山等の、元禄から宝永にかけて活躍した役者の名前が連ねられている。「風流和田酒盛」や「世継曾我」の節事が、貞享三年の逸題土佐節段物集に収められていたのに対し、^(注2)「牧狩曾我」の節事は収められていない。また、元禄六年の刊記のある「なよせ色竹」にもとられていない。^(注2)従って、「風流和田酒盛」や「世継曾我」が貞享三年以前のものと考えられるのに対して、「牧狩曾我」はこれらより約二十年も後のもので、元禄末から宝永初年頃のものと考えられるのである。

「牧狩曾我」は第三の曾我兄弟の敵討の場面に、先行古浄瑠璃「ふじのまきかり」の詞章を挿入し、その前後に新しい脚色を施したものである。この先行古浄瑠璃挿入の所が、「牧狩曾我」全体の、当世風で華やかな詞章の中で、古風で異質な違和感をさえ感じさせられるのである。

第三の内容は次のようである。富士野の狩場へ曾我兄弟が敵祐経を討つべく、衣装も凛々しく出発する。兄弟は大磯の虎の妹亀寿の案内で祐経を探し出し、寝ているところを起して無事に宿願を果す。兄弟は大音声によばわり、十番斬の大活躍をした後、遂に十郎は新田四郎に討たれ、五郎はうす衣をかついだ五郎丸に抱きつかれて生捕りにされる。要するに、富士野における兄弟の敵討を扱った箇所、所謂十番斬の場面として親しまれてきたものである。^(注3)

古浄瑠璃「ふじのまきかり」関係の正本類は比較的数量多くのものが現存しているが、明暦頃版行のものの再印本と思われる七日分の曾我物古浄瑠璃中の「ふじのまきかり」^(注4)（霞亭文庫蔵）が原型となっていると考えられる。土佐浄瑠璃「牧狩曾我」の第三の詞章は、この七日分曾我物古浄瑠璃中の「ふじのまきかり」四段目・五段目の詞章を借用したものと考えられる。若月保治氏は井上播磨掾正本と思われる「大曾我富士の牧狩」^(注5)（国会図書館蔵）によっているとされたが、三者を比較すると、「牧狩曾我」は七日分の「ふじのまきかり」の詞章により近いようである。次にこの三者を比較してみよう。

A かゝる所に。かぜもふかぬにつま戸がきりく、はつとひらく。あはかたきと見る所に。大いそのとらが妹^{いもと}。きじゆと申す女^{おんな}。夜討^{ようち}のよしを承^{うけたまは}り。かけがねはづさん其^た為に。よひよりまちて候ぞや。こなたへいらせ給へとて。すけつねかね屋へみちびき△いとまこふてそ△かへりける。

（牧狩曾我）

B かゝる所に、風もふかぬに、つまどがきりくはつとひらく、あはやかたきと見る所に、大いそのとらかいもう

と、きしゆと申女也、ようちのよしを承り、かけがねはづさんため、よいよりまちて候也、こなたへいらせ給へとて、すけつねがねやにみちひき、いとまこふてそかへりける、

(ふじのまきかり)

C かゝるあはれの折節に、不思議や風も吹かぬに妻戸がきりくばつと開く。あはや敵^{かたき}と見る所に、さはなくて大磯の虎が妹亀^{きぢゆ}寿と申す女也。人々の夜打^{ようち}のよし夢ばかり承り、もしさもあらば此妻戸の懸金外^{かけがねはづ}さんため、宵より待つこそ久しけれ。此方^{こなた}へ入らせ給へとて、祐経が寝屋に導き、今ははやこれまでなりお暇申候と、行方^{ゆきがた}知らずになりにけり。

(大曾我富士の牧狩 『浄瑠璃稀本集』より)

右の用例をみるに、Aの詞章はBにより近い。明暦頃版行の七日分の曾我浄瑠璃中の「ふじのまきかり」が、この種の浄瑠璃の祖型となることが知られるのである。

しかし、「牧狩曾我」は先行古浄瑠璃「ふじのまきかり」の詞章をそっくりそのまま挿入するという方法で使っているのではない。そこに僅かではあるが省略・加筆の態度が見られるのである。

省略されている箇所は、例えば「ふじのまきかり」で、十番斬の場面の前に、十郎の面前に新開荒四郎が名乗って出、十郎がとんでかかると、恥も知らずに逃げ帰るといふ場面がある。「牧狩曾我」ではこれを省略して、直ちに十番斬の場面に入っている。筋には関係のない所を省略して簡潔にしているのである。これは、古浄瑠璃の四だんめ・五だんめを第三の中に収めなければならないという構成上の都合によるものとも考えられる。

加筆されている箇所をみるに、先行作の詞章よりも説明的になっている点が指摘できる。観客がよく納得できるように、合理的な説明が加えられているのである。

こゝに御所の五郎丸、うすぎぬ取て、かみにかけ、

(ふじのまきかり)

こゝに御所^{ごぞ}の。五郎丸と申して。十八さいに成けるが。うす衣取^{ぎぬ}てかみにかけ。

(牧狩曾我)

次に「牧狩曾我」の第一・第二と第四・第五・第六における、先行作から離れた自由な脚色の行われている部分を考えてみよう。

まず、この箇所で脚色上の特色として挙げられるのは、からくりを使った演出を好んでとり入れていることである。第一では、十郎五郎が親の敵討を願って、祐経の形代^{かたしろ}を作って不動明王に祈っていると、不動明王は中央に躍り出し、剣を振り、きばをかみならして祐経の形代をせめかける。また、時宗は奴西行に身をやつして敵を追跡し、遊女江口に逢う。江口は不動明王と現われて本望成就を预言する。五郎が滝壺を見ると、不動明王が悪魔を討つ様がつり、山中は俄かに城郭の態となり、寄せ手が攻めよせ、両陣入り乱れて戦場となる。さらに、ゆめうつつの中に、城郭の戦場は山中にもどる。第二では、虎は出陣を前にした祐成に鎌倉の客の噂に聞いた富士野の牧狩の行列の様子を燈籠にうつして見せる。第六の終りでは、禅師坊は地藏菩薩と現われ、光明は空に赫奕と輝き、異香薫じ、花降り、五色の雲に乗って飛び去る。このような場面は、からくりを応用して華やかに演出されたものと思われる。先行曾我物の世界から離れて、新奇な趣向を並べて歓心と呼ぼうとしているのである。

次に注目されるのは、節事や道行の箇所が各所に設けられていることである。

一 奴西行の道行

(第一)

二 富士の景の景事

(〃)

三 野郎名寄

(第二)

四 十番斬

(第三「ふじのまきかり」による)

五 祭りの出しもの

(第四)

これらの中、「四」は先行作の詞章によるものであるが、他は何れも新しい脚色によるものである。「三」は当時活躍している歌舞伎役者の名寄であり、「五」は当時の祭りの風俗を面白くみせている。極めて当代的な興味をそそるものである。一般的に土佐浄瑠璃は節事の箇所が多く設けられているのが脚色上の特色であるが、^(注6)「牧狩曾我」には殊にこの傾向が強いことが注目される。からくり応用の場面が視覚を楽しませたのに対して、これらの節事の場面は賑やかに楽しい節事として観客の耳を楽しませ、両々相俟って、華麗な舞台を展開したものと考えられるのである。

次に登場人物の性格をみることにする。「牧狩曾我」では、近世的遊廓情調が濃厚になっている。その点で先行曾我物の世界からみると隔世の感がある。ここでは虎・少将は完全に近世の女郎になっている。大磯での十郎と虎との逢う瀬は、遊廓における遊女と客とのそれになっている。二人は禿^{かぶろ}に酌をとらせて酒盛をしているのである(第二)。また、富士野の狩場へ出発の前夜には、祐成と盃をかわした虎は比翼の三味線をひきながら野郎名寄をうたうのである(第二)。

「牧狩曾我」では、五郎が近世的遊治郎の性格に描かれているのも目立つ特徴である。先行曾我物における五郎は、常に強気で腕の立つ若武者であった。それがこのように描かれるに至ったことは、五郎の性格づけとしては大きな展開であったといふべきである。第一では、五郎は奴西行の姿に扮して、祐経をつけて京から清見潟まで道行をし、江口という女郎に逢って心をうつし、盃をかわす。「もとよりこのむ、色さいぎやう」とあるように、五郎は近世風の色好みの男になっている。

奴西行と江口をからませる脚色は謡曲「江口」から思いつかれたものであろう。^(注7)

した。この遊女は後に尼になったという『撰集抄』の説話をもとにしたものである。

謡曲「江口」では、諸国一見の僧に、江口の遊女の亡霊が現われて昔をなつかしみ、転変の現世をはかなむことになっている。五郎を奴西行にしたのは、このような江口と西行との関係から思いつかれたのであろう。^(注8)西行と江口とのぬれの場面は、勿論謡曲にはないもので、当時の遊女と遊客との有様をうつしたものと考えられる。元禄時代の野郎歌舞伎では、しばしば遊廓での遊女と遊客の盃事が演ぜられている。このような歌舞伎の場面を操浄瑠璃に取り入れたものである。五郎が奴西行に扮しているのも、元禄元年三月中村座興行「全盛梶原 奴朝日奈大磯通」で、朝日奈が「奴朝日奈」として登場しているのと同工である。歌舞伎の舞台上の奴姿を五郎にさせ、奴西行として江口に関連させたのであろう。

このように「牧狩曾我」の先行作から離れた新しい趣向には、当時流行の歌舞伎からの影響が濃厚であつたと考えられるのである。

以上みてきたように、「牧狩曾我」の脚色は、先行曾我物から離脱した自由奔放な脚色を主軸とし、その中に扇の要のように、一曲の中心的場面として周知の曾我物の一部である「ふじのまきかり」の十番斬を中心とする敵討の場面を挿入するという態度である。それは、「風流和田酒盛」「世継曾我」の二作が、周知の曾我物を基盤としながら、その前後に独自の脚色を付加しているのと逆の現象ともいうことが出来る。しかも、その先行作から離れた自由な脚色の中に、近世の遊蕩的気分が横溢し、当世風の風俗を盛り沢山に展開してみせているのである。ここに至って、曾我浄瑠璃は、中世風の親の敵討物語から、元禄末から宝永初頭の所謂当代風な復讐物語に改竄されることになったのである。

(注)

- (1) 拙編『土佐浄瑠璃正本集』第二解題六〇一頁
- (2) 同書第三解題五一三頁
- (3) 『松平大和守日記』延宝八年四月六日の条に、森田勘弥座の狂言師が呼ばれて演じた演目の中に「十番切」がある。
- (4) 拙稿「曾我物古浄瑠璃について——現存詞章を中心として——」(実践女子大学紀要第六集)
- (5) 『古浄瑠璃の研究』第一卷一二九六頁
- (6) 拙稿「土佐浄瑠璃に於ける節事及び道行」(『近世国文学』——研究と資料——)
- (7) 『謡曲大観』の解説によれば、「江口」は『撰集抄』『十訓抄』などの説話をもとにして脚色したものである。
- (8) 西行と江口の登場するものとして、浄瑠璃では「西行物語」(延宝五年三月刊 宇治賀太夫正本)「傾城躑躅岡」(刊年不詳 宇治薩摩正本)「西行法師墨染桜」(享保二年初演 錦文流作)などがある。『松平大和守日記』には間狂言として江口上演の記録がある。(寛文九年十一月二日、同十六日、元禄四年六月五日)。歌舞伎では絵入狂言本に「歌枕廻国」(西行法師)(東京芸術大学附属図書館蔵 宝永四年七月上演力)がある。しかし、いずれにも奴西行の脚色は見られない。

四 対面曾我

「対面曾我」の正本には、扉に宝永五年の年号の記載のあるものがある。^(注1)また、本曲の抜き本「三ぐわんあめ売り附り雛あそび」には「土佐少掾橘之正勝直伝 内匠太夫 内匠虎之助 ワキ内匠源太夫」と記されている。^(注2)成立年代は宝永初年と思われるが、^(注3)土佐浄瑠璃としては後期のものである。抜き本からも、むしろ二代目土佐太夫によって語られたものと考えられる作である。^(注4)

「対面曾我」では、「牧狩曾我」に見られた先行作離れの傾向がますます強くなっている。もはや、本作には先行作の詞章に直接準拠した箇所は全くみられなくなっている。その内容は、曾我兄弟の敵討前日の物語を主軸として、

主馬判官盛久の叛乱を絢交ぜ、様々な見せ場を展開しているのである。

平家の残党主馬判官盛久については、『平家物語長門本』巻二十や、謡曲「盛久」、宇治加賀掾正本「盛久」、竹本筑後掾正本「主馬判官盛久」などの先行作がある。これらは、何れも、観音信仰の篤かった盛久が、頼朝に捕えられ、打首の刑に処せられるに及んで、観音の利生によって助けられるという内容のもので、曾我兄弟の仇討物語とは全く無関係である。

「対面曾我」では、盛久は女装して頼朝の祝賀の席に近づき、女と思った梶原景時がこれにからみ、工藤祐経の郎等と斬り合い、一旦は逃れ去る(第二)。やがて盛久は、頼朝の命を受けた和田義盛の子朝比奈義秀に攻められ、生け捕りになる。父義盛はこれを悦び、義秀の勘当を許し、共に鎌倉にかえることになる(第六)。盛久をめぐる曾我兄弟は直接には関係せず、盛久討伐の戦闘場面にも登場していない。兄弟をめぐる登場人物に盛久をからませることによって、間接的に曾我兄弟と盛久が関係しているのである。このように、「対面曾我」では、主題には直接関係のない事件を、登場人物にからませながら展開していくという手法をとっているのである。

「対面曾我」では殊に朝比奈の荒事風の活躍が目立っている。「鎧引かけ大たちはき、たけなるこまに△打のりて。八尺斗の鉄棒てつぼうを。めての脇わきにかいこふで。せつなの間にのり付つけ」て、大木戸をおし開け、むらがる盛久の軍勢をはらはらりとなぎすて、大活躍をするのである。この朝比奈の姿は、初期野郎歌舞伎時代に行われていた「あさいな事」^(注5)や、村山平十郎の得意とした荒事風の朝比奈の姿^(注6)をとり込んだものと思われる。元禄の中頃、朝比奈は荒事芸を代表するものとなっていたのである。

登場人物の性格について考えると、「牧狩曾我」で示された近世遊廓情調がますます強くなっている。虎・少将は完全に近世の遊女となり、その呼称も「太夫」となっている。祐経は化粧坂の小桜屋に遊び、亀寿という女郎に馴

染むことになっている。また、曾我兄弟の家来鬼王・団三郎は、飴屋に扮して色々の飴を数え立てながら売り歩く。三官飴売りの節事が語られるのである。化粧坂の小桜屋は、朝比奈から家名を貰い、三浦屋と改めて浅草に新たに色里を開くことになり、遊女屋九十三軒の名寄が語られる。山口屋・伊勢屋・天満屋・茗荷屋・富岡屋・松屋・松葉屋・大松屋^{おほまつ}・笹屋・信濃屋・上総屋・山屋・長崎屋・玉屋・丸屋^{まる}・四目屋^{よめ}・鍵屋^{かぎ}・鈴木屋・熨斗屋^{のし}・兵庫屋・家田屋・鶉屋・雁金屋・蔦屋・近江屋・汀屋^{みぎは}・藤屋・堺屋・菱屋・加賀屋・大黒屋・山本屋・橋元屋・井筒屋・桐屋・立花屋・海老屋^{ふせだや}・伏田屋・岩屋などの遊女屋が次々と挙げられる。この遊女屋の場面は「対面曾我」の売りものであったらしく、その尾題は「色里開闢対面曾我」となっているのである。

このように「対面曾我」の脚色法は、先行曾我物を世界として使い、登場人物に関係づけながら別の副題の方に話を展開していくという方法である。その膨張していく自由な趣向の中に当代の風俗を盛り沢山にとり込んで、聞かせ所・見せ所を連ねて行くのである。先行作離れの方に脚色の関心がむけられているのである。

(注)

(1) 拙編『土佐浄瑠璃正本集』第一解題六五八頁

(2) 同 第三解題五五三頁

(3) 松田修「大淀三千風と浄瑠璃について」(近世文芸第八号)では、「対面曾我」の成立を、内部的証拠から、元禄八年五月より宝永三年の間とされている。

(4) 拙稿「土佐少掾について」(近世文芸第五号)

(5) 諏訪春雄著『元禄歌舞伎の研究』

(6) 『役者大鑑』(元禄五年二月刊)村山平十郎の条に「あさいな時むねなといふたぐひあら武者^{むしや}なる事をつとめさせまなこだまをむかしては」(『歌舞伎評判記集成』第一卷三三七頁)とある。

むすび

本稿では、土佐浄瑠璃の曾我物を挙げて、その脚色法を先行作との関係という観点から考えてみた。

曾我兄弟の敵討事件は、『曾我物語』や謡曲・幸若舞・古浄瑠璃などによって有名になっていた、いわば国民伝説ともいふべきものである。曾我物土佐浄瑠璃は、まずこれらの先行作に準拠しつつ、いかに江戸の観衆の好みに合うように改変していくかに力が注がれた。そのために、まず親しまれてきた曾我物をくずさないで、別の要素を付加していくという方法がとられた。「風流和田酒盛」や「世継曾我」がこの類である。前者は古浄瑠璃に準拠しつつ、梶原景末と五郎との遊女春日野をめぐる争いを加えている。後者は近松の作に準拠しつつ、新開荒四郎・五郎丸と朝比奈の戦闘場面を付加している。

第二の段階は、第一段階からさらに一步をすすめて、第一段階の脚色とは逆に、一曲全体を先行曾我物から離れた新しい脚色とし、その中に先行古浄瑠璃の詞章を部分的に挿入するという脚色法である。「牧狩曾我」がこれである。曾我物の新しい解釈による脚色の中に先行古浄瑠璃の詞章を挿入するという方法は、やがて全体に新しい脚色を施すようになる第三段階への過渡的な現象ともいうことが出来る。この新しい脚色の中に、近世的な廓情調や当代的な風俗が展開されることになるのである。

第三の段階として、曾我物の世界には抛りながら、祖型の曾我伝説からは離れて新しい副題や趣向を加え、自由奔放な脚色の中に当世風俗を盛り込んでいく脚色法があげられる。「対面曾我」の脚色がこれに当る。曾我兄弟やそれをめぐる人達は完全に近世の人達であり、そこにくり上げられる舞台はまた近世社会の種々相である。中世の曾我兄弟仇討の物語は、もはや中世説話的性格から離脱して、華やかな近世演劇としての見せ場を展開することになるのだ。

ある。

以上のような曾我物土佐浄瑠璃の脚色は、当時の歌舞伎とも相関関係にあったのである。とりわけ、第二段階から第三段階の脚色は、歌舞伎からの示唆が大きかったと思われる。

江戸の歌舞伎では、明暦元年八月山村座で「曾我十番切」を仕組み、舞台へ甲冑鎧姿に扮した十四五人が居並び、立廻りなどをして見物を喜ばせ、大入りであったために三十日余りの興行をしている。また『松平大和守日記』では、寛文二年五月三日古伝内芝居に「追善曾我」、寛文三年四月二日同座芝居に「和田酒盛」があげられている。延宝三年に山村座の「勝鬨曾我」に市川団十郎が曾我五郎を演じた。これがこの後に江戸の正月狂言に曾我狂言を出す始めとなったといわれている。天和二年五月市村座興行の「好色鎌倉五人女」では中村七三郎の祐成が大当りであった。この時から祐成は和事師の役柄となったといわれ、荒事の五郎、和事の十郎という役柄が明確になっていくのである。元禄元年には江戸三座で揃って曾我狂言を出している。山村座「古今兄弟兵曾我」、市村座「初恋曾我兄弟」、中村座「全盛堀原
奴朝比奈大磯通」である。元禄初年には曾我狂言は江戸の地になくはならないものになったのである。

役者評判記『江戸桜』（元禄五年刊）によれば、市川団十郎は五郎の荒事を得意としたという。また『役者大鑑』によれば、村山平十郎は、朝比奈・時宗などの荒武者の芸を得意としたという。このような役者の演ずる五郎・十郎・朝比奈の人物像が、直接的・間接的に土佐浄瑠璃の脚色に作用していったのである。

（付記）

本稿成稿を「近松の会」で発表する機会があり、会員の方々の御批判をいただき、校正段階で補足させていただきました。ここに記して謝意を表します。